

El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas

Alfredo Palacios Garrido¹

alfredo.palacios@cardenalcisneros.es

Enviado: 19/04/09

Aceptado: 05/05/09

RESUMEN

Este artículo revisa el significado de la expresión *arte comunitario*, surgida en los años 70, principalmente en EEUU y Gran Bretaña, para describir unas prácticas artísticas que implican la colaboración y participación del público en la obra y un intento de alcanzar una mejora social a través del arte. Se describe el contexto y las ideas artísticas y sociales que le sirven de base, en concreto dos: la importancia del contexto social de la obra y de la implicación del espectador. El *arte comunitario* evoluciona hacia ámbitos institucionales y educativos en los años posteriores y se convierte también en una referencia para el arte público contemporáneo. Finalmente se describen las principales problemáticas asociadas a las prácticas artísticas colaborativas.

Palabras clave: Comunidad, arte público, contexto social, participación, educación artística.

SUMARIO

1. Arte y comunidad, 2. Mirando a los 70: contexto social del arte y participación. 3. El arte en las calles. 4. Evolución del arte comunitario en el ámbito educativo e institucional. 5. Dilemas y tensiones presentes en las prácticas colaborativas.

Community art: origin and evolution of collaborative artistic practices.

ABSTRACT

This article revises the meaning of the term *community art*, coined in the 1970s to describe a series of artistic practices that involved public collaboration and participation in an attempt to

¹ E.U. Cardenal Cisneros. Universidad de Alcalá

reach social improvement through art. It is described in the context of the 70s, and the social and artistic philosophies that it is based on. Particularly two: the importance of the social context of the piece and the involvement of the viewer. *Community art* evolves towards institutional and educational areas in the following years and becomes a point of reference for contemporary public art. To conclude the main problematic associated to collaborative artistic practices are described.

Key words: Community, public art, participation, social context, artistic education

CONTENTS

1. Art and community. 2. Looking to the 70': Social context in art and participation. 3. Street art. 4. Comunitary art evolution on institutional and educative areas. 5. Dilemmas and tensions on actual collaboratives practices.

1. ARTE Y COMUNIDAD

Gran parte de las prácticas actuales en relación con el arte público, se asocian al término *arte comunitario* o *arte de la comunidad*, traducción del término inglés: *community art*. En una genealogía del arte público, el arte comunitario sería el origen del “arte público de nuevo género” (Lazy, 1995) y en general de lo que podemos denominar arte público crítico y prácticas artísticas colaborativas. Pretendemos en este artículo analizar el significado y la evolución del arte comunitario, en Estados Unidos y Gran Bretaña principalmente, por ser una parte esencial en la evolución del arte público contemporáneo y por lo tanto una referencia ideológica, metodológica y ética imprescindible para la documentación y el análisis crítico del mismo. La ausencia en nuestro contexto de una tradición similar a la del arte comunitario en los países citados no es obstáculo para que ya sea cada vez más común hablar de “comunidades” en el ámbito artístico pero también en otros como el educativo o el museístico, describiendo prácticas que implican la participación, la relación de la educación con el contexto social o la atención de las instituciones a la diversidad social y cultural del entorno.

No es fácil definir el término *arte comunitario*. Dependiendo del momento histórico y del lugar podemos encontrar matices diferentes en su significado que ha evolucionado al tiempo que lo ha hecho la sociedad y el arte desde finales de los sesenta hasta la actualidad. Arte comunitario puede ser el nombre que recibe un programa municipal de apoyo a la enseñanza de las artes como medio de desarrollo cultural, puede hacer referencia a un proyecto de arte público que implique la colaboración y la participación, o puede equipararse en algunos casos a la animación sociocultural. Puede ser promovido institucionalmente, por un colectivo de artistas o por una asociación cultural. Puede implicar las artes plásticas pero también el teatro, la danza, la artesanía, o las fiestas tradicionales. Algunos autores apuestan, ante esta diversificación, por términos como *Community Cultural Development*, “desarrollo cultural comunitario” (Adams; Goldbar, 2001), o *Art Based Community Development* “desarrollo comunitario basado en el arte” (Cleveland, 2002).

En palabras de Sally Morgan, pionera del arte comunitario en Gran Bretaña: “*si el arte comunitario es algo, es la manifestación de una ideología*” (Morgan, 1995:18). Una ideología que podríamos describir como una confianza en la relevancia social del arte y en la posibilidad de alcanzar una auténtica democracia cultural, es decir, trabajar por una cultura más accesible, participativa, descentralizada y que refleje la necesidades y particularidades de las diferentes comunidades. Lo que tiene en común todos estos enfoques es la convicción de que la creatividad posee una fuerza real de transformación social. Todos los artistas comunitarios, según Morgan, comparten un desacuerdo con las jerarquías culturales, una creencia en la co-autoría de la obra y en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad.

En relación con el arte público, el término *arte comunitario* se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. Estas prácticas implican una revisión de los conceptos modernistas de artista y de obra de arte. El artista delega parte de sus funciones tradicionales en el grupo y el concepto de obra artística se transforma por su carácter procesual y de intervención social. Debido al carácter colaborativo, contextual y social de estas prácticas podemos encontrar también otras expresiones que establecen conexiones con el arte comunitario como son *arte contextual* (Ardenne, 2006), *arte dialógico* (Kester, 2004) o *arte relacional* (Borriaud, 2007) y por supuesto, *arte público de nuevo género* (Lacy, 1995).

2. MIRANDO A LOS 70: CONTEXTO SOCIAL DEL ARTE Y PARTICIPACIÓN

Si queremos indagar las raíces del arte comunitario en relación con el arte público debemos volver la vista a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Hay dos ideas clave para comprender la evolución hacia nuevas formas de arte: la idea de que el significado del arte debe encontrarse en el *contexto* (físico o social) y no en el objeto autónomo y el nuevo interés por el *público* y por las formas de implicarlo en la obra. En el efervescente ambiente artístico y cultural de esa década encontramos una línea artística marcada por la evolución de las prácticas conceptuales, performativas y del arte de acción hacia al activismo sociopolítico (Felshin, 2001). El cuestionamiento tanto del arte por el arte como de los valores del formalismo, o del sistema del mercado artístico, propició una deriva hacia la idea de la obra de arte como herramienta para el cambio social. La crítica del individualismo como eje del proceso creativo y del artista como creador aislado y genial favoreció que un número importante de artistas renunciasen a su estatus y cambiasen un marco de elitismo cultural por una vinculación de su trabajo a problemáticas del contexto social en el que se desenvolvían sus vidas. Normalmente en relación a grupos sociales desfavorecidos y a sus necesidades. Esta importancia por el contexto llevó a sacar a la obra de arte de la galería y del museo y a situarla en ámbitos más cotidianos. En palabras de David Harding, uno de los más influyentes artistas comunitarios en Gran Bretaña: “*Individualismo, auto expresión y arte por el arte, comienzan a ser reemplazadas por colaboración, relevancia social, proceso y contexto*” (Harding 1995).

Un ejemplo relevante de estas ideas en el ámbito británico es el trabajo del *Artist Placement Group*, que Harding cita como referencia muy importante de su trabajo y de toda la evolución del arte público y comunitario en su país. Con su lema: “*The context is half the work*”, este grupo, creado en 1965 y liderado por John Latham y Barbara Stevini, propició nuevas formas de concebir el arte fuera del mundo de las galerías y los museos, desarrollando una forma de trabajo para emplazar a artistas para realizar sus obras en contextos cotidianos, en situaciones no artísticas, dentro de diversas instituciones gubernamentales y privadas. Los artistas se situaban como observadores y participantes directos de las actividades de organismos como el *London Health Department*, el *Department of Environment of Birmingham* o la *Scottish Office* de Edimburgo. En colaboración con sus trabajadores, algunos artistas produjeron proyectos con esculturas, videos participativos, performances o estudios del proceso de toma de decisiones en la dinámica interna de la empresa. El objetivo era experimentar de qué manera el pensamiento del artista, más imaginativo y a largo plazo y con mayor capacidad para conectar disciplinas, podía influir en la resolución de problemas. La idea fructificó con cierto éxito y a raíz de esto, el *British Council Service*, en 1972 instó a las agencias gubernamentales a implicar a artistas en sus actividades de planificación, idea que posteriormente fue asumida por el *Arts Council*, y que se transformaría en una versión menos arriesgada tomando la forma del *artist in residence*. (Harding, 1995)

De la mano de lo que podríamos llamar la tendencia contextual del arte, encontramos también en esos años el intento por desarrollar nuevas formas de *implicación* y *participación* del espectador en la obra. Los trabajos de artistas como Allan Kaprow, Vito Acconci, Adrian Piper o Mierle Laderman Ukeles, con sus happenings, videos y performances, elaboran una serie de obras que buscan lo que podríamos denominar, de acuerdo con Kester (2004), una relación más “dialógica” con el espectador. Superando la relación tradicional obra-observador y estableciendo una interacción, un “diálogo”, necesario para completar la obra. Muchas de estas obras ya plantean a finales de los sesenta una relación colaborativa entre artista y público o instituciones locales (Bishop, 2006).

En el ámbito del arte público, el interés por el contexto extiende la idea de la obra *site specific* es decir de obras realizadas para un emplazamiento concreto, que han de tener cuenta las características espaciales y físicas del lugar. Esta idea irá dando paso a la consideración del contexto como espacio humano y social, no únicamente físico. Mientras, la creciente sensibilización con el rol del público y la preocupación por la audiencia, llega a las mismas instituciones artísticas, que entienden que el artista debe contar con la comunidad de una manera más efectiva. Las directrices dadas por la *National Endowment for the Arts* en EEUU para los programas de arte público, sobre todo a partir del debate y polémica suscitada con el caso de la obra de Serra *Tilted Arc* (Candela 2007, Kwon 2004, Finkepearl 2001), así lo promueven. Como describe Filkenpearl (2001), las indicaciones de la NEA variaron en estos años desde la consideración de que la obra debía ser “apropiada para el sitio” en el año 74, a la necesidad de “informar al público” en el año 79 y a partir de ahí la participación comunitaria significaría la inclusión de representantes no artísticos de la comunidad en las comisiones y comités de selección y revisión de las obras. A finales de los ochenta se sugeriría explícitamente un diálogo entre el artista y su audiencia buscando posibilidades de participación, incluso colaboración, en la realización de la obra.

3. EL ARTE EN LAS CALLES

Dentro del contexto descrito, uno de los ejemplos más significativos como origen del arte comunitario en EEUU llevado a cabo en el espacio público en colaboración entre artistas y comunidades locales son los murales callejeros que se comenzaron a realizar a finales de los sesenta y primeros setenta. Estos trabajos se llevaron a cabo normalmente en los guetos de comunidades latinas o afroamericanas de las grandes ciudades de todo el país, barrios que sufrían, en su mayoría, serios problemas de pobreza, desadaptación y racismo.

Estas prácticas solían responder a unas pautas similares: normalmente un artista del vecindario, conocedor de los problemas del entorno y con un fuerte compromiso social se embarca en la realización de una pintura que refleja los problemas, historias o deseos de su comunidad y cuya realización implica una participación de las personas del barrio.

En palabras de Barnett (1984), estos artistas estaban lejos de considerarse a sí mismos como miembros de una élite cultural y se veían más bien como “trabajadores culturales”, expresión utilizada por los artistas cercanos a los movimientos de izquierdas de los años 30.

Uno de los ejemplos más conocidos es *The Great Wall*, el mural coordinado por la artista Judy Baca en Los Ángeles a lo largo del canal de control de la corriente del río Los Ángeles que comenzó en el año 76 y que continúa en proceso, llevado a cabo por cientos de adolescentes de distinto origen cultural. Proyecto en el colaboraron políticos locales, ingenieros, profesores, antropólogos, bandas de adolescentes, entre otros y que pretende reflejar la *Historia no blanca* de Los Ángeles representando las luchas y las aportaciones realizadas por la población indígena, las minorías inmigrantes y las mujeres, desde la prehistoria hasta los años 50.

Judy Baca fue directora durante varios años del *Citywide Murals*, un centro en Los Ángeles encargado de promocionar y coordinar la realización de estos murales comunitarios. La artista describe así el proceso que ella supervisaba desde ese puesto (citada por Barnett, 1984): comienza cuando recibimos una llamada de un profesor, de un artista local, o incluso de un miembro de una banda local que nos indica que existe un interés por realizar un mural y que desean organizar un equipo para llevar a cabo el trabajo. Normalmente el artista indicado presenta sus bocetos en una reunión con el grupo. Los residentes normalmente hacen sugerencias en relación con la temática, y el artista va incorporando las modificaciones sugeridas a sus bocetos. Copias de los bocetos son exhibidas en espacios públicos para dar a las personas la posibilidad de pensar en ellos y proponer cambios. La elaboración final implica normalmente la colaboración con diferentes grupos de personas del barrio.

Como señala Lucy Lippard (1998), el trabajo realizado por estos muralistas y activistas, pioneros de un concepto democrático de la cultura, ha sido difícilmente reconocido por el mundo del arte. Sin embargo para Marshall Berman (1982), en su estudio sobre el desarrollo de la Modernidad en el siglo XX, el mural de Judy Baca recoge la mejor tradición modernista, la que buscaba recuperar la vida urbana a partir de la mezcla, la diversidad, el contacto con el otro, con la diferencia, a partir de construir en definitiva, una “cultura del diálogo”. Lo señala también como muestra de uno de los temas centrales de la cultura de los años setenta

en EEUU: la rehabilitación de la memoria y la historia étnica como parte vital de la identidad personal. Ya no se intenta construir un presente aniquilando el pasado, sino a través del recuerdo.

Entre estos trabajos de referencia en los primeros setenta en el arte comunitario se sitúan también las prácticas del arte feminista, como el proyecto del año 1972 *Womanhouse*, del *Feminist Art Program* del *California Institute of the Arts* en el que Miriam Saphiro y Judy Chicago y un grupo de estudiantes transformaron una vieja casa en una compleja instalación que reflejaba los sueños y los temores de las mujeres. O como *The Dinner Party*, también de Judy Chicago en la que invitó a participar a cientos de mujeres en todo el proceso de creación de la obra entre 1974-78.

Mientras que el arte comunitario y su derivación en el nuevo arte público ha generado una considerable cuerpo de escritos críticos en EEUU, no ha sido así en Gran Bretaña, siendo por esa razón menos conocida la evolución del arte comunitario y público en este país. Los años 70 fueron el Reino Unido una época económica y socialmente difícil con altas tasas de desempleo, situación que llevó a muchos artistas desencantados con el sistema del arte a buscar una relevancia social a su trabajo. Los orígenes en Gran Bretaña del arte comunitario se asocian al desarrollo de las *New Towns*. Por ese nombre se conoce a las *nuevas ciudades* desarrolladas en ese país después de la II Guerra Mundial para descongestionar de población las grandes ciudades y atender las necesidades de nuevas zonas residenciales para la clase trabajadora. Recogiendo la idea de la ciudad jardín, cuidando en extremo la planificación y la arquitectura y dando gran importancia a la integración de arquitectura y naturaleza, los desarrollos de estas *new towns* incluyeron la participación ciudadana como una metodología básica en la planificación urbana. La mayoría de estas nuevas ciudades incorporaron un gran número de obras de arte en el espacio público. Pero más allá de esa atención al arte en las calles, estos desarrollos fueron vistos por algunas personas como la oportunidad de llevar a cabo experiencias e ideas más novedosas con relación al urbanismo. Por ejemplo la integración de los artistas en la creación de estos nuevos espacios públicos, trabajando en consonancia con los arquitectos, urbanistas e ingenieros. El caso más conocido es el de la ciudad de Peterlee y el trabajo realizado en ella por el pintor Victor Pasmore (Harding, 1995).

Sin duda es David Harding el artista más conocido en las *new towns* por su trabajo en Glenrothes, en Escocia, a principios de los setenta. Fue el primer artista en ser contratado durante años para trabajar como “*town artist*”, término acuñado expresamente para definir su trabajo, inexistente hasta ese momento (Harding, 1995). El artista escocés trabajó como un miembro más del departamento de planificación urbana, junto con arquitectos, urbanistas y diseñadores, colaborando en todas las fases del desarrollo urbanístico de la nueva ciudad de Glenrothes. La aportación personal de Harding, a diferencia de Pasmore, fue la de implicar a los residentes en la creación de las obras de arte. Su trabajo en este sentido consistió fundamentalmente en la realización de obras colaborativas, llevadas a cabo con grupos de estudiantes y también de adultos que participaron en la elaboración en los espacios públicos de pinturas murales, murales cerámicos, esculturas, etc. Realizó durante ese tiempo más de 250 trabajos.

Relacionando el trabajo del artista británico con el de los muralistas americanos podemos decir que uno de los principales objetivos subyacentes a las prácticas colaborativas a ambos lados del Atlántico fue en sus inicios el de mejorar los espacios públicos donde vivía la clase trabajadora, promoviendo que fueran los propios residentes, agentes activos en la transformación de ese entorno. Esta tendencia ha generado una estela de trabajo de arte público activista que ha tratado de reaccionar a las transformaciones urbanas y a su impacto en la cultura y la identidad de las comunidades.

Harding señala cómo una de sus ideas iniciales fue desarrollar un sentido del lugar en aquellas ciudades sin referencias simbólicas, creadas a partir de una *tabula rasa*. Lo hizo mejorando la identificación de los ciudadanos con estos entornos residenciales creando pequeños hitos visuales altamente significativos para los residentes debido a su implicación creativa. En este trabajo fue muy consciente del potencial del arte como elemento transformativo y como medio de inclusión social, en concreto con jóvenes excluidos del sistema educativo. A pesar de reconocer la dificultad para medir los efectos beneficiosos de estas prácticas, el artista señala que: *“para los artistas, el idealismo y la convicción sobre el rol que el arte podía jugar como una herramienta dramática y transformativa para el cambio de la vida de las personas era suficiente para llevarlo a cabo.”* (Harding, 2006:137).

No es posible por lo tanto separar las prácticas de arte comunitario de una intencionalidad fuertemente educativa en su sentido emancipatorio y de herramienta para el desarrollo humano. Para algunos autores una característica esencial del arte comunitario es su ambición política y cultural a largo plazo. Existe una confianza en las posibilidades formativas del arte y la creatividad y en su capacidad para generar una transformación cultural y social. Es notoria la influencia en Reino Unido de nombres como H. Read en la búsqueda de valores democráticos y de libertad a través del arte. Pero sobre todo es muy importante la influencia de la pedagogía crítica, de Freire y de sus ideas sobre el diálogo como referencia de aprendizaje bidireccional, en este caso artista-comunidad, comunidad-artista, y sobre el poder de la educación y la cultura para cambiar la vida de las personas.

4. EVOLUCIÓN DEL ARTE COMUNITARIO EN EL ÁMBITO EDUCATIVO E INSTITUCIONAL

El arte comunitario fue visto en su inicio en los años setenta como un movimiento radical, alejado del interés de la crítica de arte y de las instituciones. Con los años alcanzó un estatus muy diferente al ser asumido como una herramienta de política social y al ser tomado objeto de enseñanza en centros de arte. Como señala Crickmay (2003), existió por parte de muchos de estos artistas una resistencia a esta institucionalización y burocratización de estos proyectos.

En el Reino Unido se produjo de una forma más fluida que en EEUU el traslado de éstas prácticas a la enseñanza. Uno de los primeros cursos que tuvo como contenido el arte comunitario, el arte público o el activismo social fue *“Art and Social Context”* una titulación de tres años, que se puso en marcha en 1977 por Paul Olivier en el *Dartington College of Arts* en Devon. Según Crickmay, director del curso entre el año 78 y el 91, el curso se

ideó con la intención de formar artistas “*capaces de responder a los impredecibles retos creativos que acontecen en un marco comunitario*” (Crickmay, 2003). Los contenidos del curso en esos primeros años giraban en torno a los aspectos procesuales del arte, los métodos de trabajo colaborativo, la dimensión ecológica y medioambiental del arte, el desarrollo de proyectos comunitarios y los métodos de análisis de la imagen basados en la semiótica y la antropología. Inspirado directamente en el trabajo del *Artist Placement Group* al que ya nos hemos referido, el programa incluía unas prácticas para los estudiantes en las que estos debían seleccionar un entorno ajeno a la práctica artística y elaborar un proyecto que preferentemente implicase la participación de las personas que viviesen o trabajasen en ese lugar. Con esa intención se desarrollaron proyectos en lugares tan dispares y cotidianos como una lavandería, unos grandes almacenes, una parada de autobús, un restaurante MacDonald, asociaciones juveniles, centros para personas con discapacidad, un gimnasio, una iglesia, una estación de tren, un parque infantil, etc.

Según Crickmay, la esencia de este trabajo era llegar sin una idea previa del proyecto, sin unos requerimientos a priori y propiciar que éste emergiese del contacto con el lugar y con las personas. Se trataba de un modelo de práctica artística basado en “escuchar” (*listening model*) en conectar con el contexto de una forma abierta y respetuosa.

Con el paso de los años, desde los primeros 70, los cambios en las políticas artísticas británicas han propiciado una reconfiguración de estas ideas a través de una absorción institucional de las mismas, convirtiéndose en una parte integral de la política cultural oficial. Instituciones como el *Arts Council*, que a partir del año 74 puso en marcha un programa de soporte económico para el arte comunitario, y otras muchas públicas y privadas subvencionan un gran número de proyectos centrados en la comunidad, normalmente en relación con sectores desfavorecidos socialmente o en situación de riesgo: mayores, jóvenes, desempleados, minorías étnicas, personas con discapacidad, etc. También galerías de arte (la *Whitechapel* o la *Serpentine* en Londres entre las más conocidas), museos o centros de arte mantienen una activa política educativa en este sentido. Bajo la figura del artista residente, escuelas, hospitales, y otros muchos marcos comunitarios, han sido absorbidos dentro de las competencias de las políticas artísticas del sector público. Algunos de los efectos adversos de esta asunción institucional ha sido la presión para que los fondos empleados tuviesen resultados en proyectos a corto plazo, pervirtiendo así la tendencia “natural” del arte comunitario de trabajar en proyectos a más largo plazo que impliquen un verdadero desarrollo educativo y cultural. Los artistas también crearon sus propias asociaciones siendo la más importante en los primeros años la ACA: *Association of Community Artists*. Como señala Morgan (1995:16): “*el arte comunitario no nació completamente definido. Creció gradualmente, a través de un ensayo y error, a través de los esfuerzos de artistas y comunidades. Fue un movimiento empírico: probando, valorando, rechazando y adaptando*”.

A partir de los años 80, estudios en relación con prácticas contextuales y comunitarias se fueron extendiendo por el Reino Unido y también fuera de él a países como Francia, Alemania o Finlandia. Un ejemplo de estudios actuales aplicados específicamente al arte comunitario entendido como desarrollo cultural puede ser el *Community Arts Degree* que se oferta desde el año 89 en la Universidad de Strathclyde, en Escocia. El objetivo de este curso es formar

personas para implicar activamente en las artes a individuos, grupos o comunidades para que tengan la oportunidad de “*mejorar su autoestima, construir su identidad y encontrar formas para llevar a cabo un cambio desde el punto de vista personal, social, cultural o político*” (Austin, 2008:176).

Se ha desarrollado así mismo una fuerte relación entre el arte comunitario con el arte público y el diseño urbano en las experiencias para la regeneración de espacios públicos como dinámica de mejora ambiental pero también de transformación e inclusión social de las personas implicadas. Es posible encontrar gran número de casos de este tipo que son gestionados por autoridades locales de barrios o municipios que consiguen fondos y apoyo de asociaciones de diverso tipo (culturales, artísticas, comerciales, etc.) tanto públicas como privadas y que desarrollan marcos de trabajo colaborativo entre residentes de la zona, escuelas, artistas, asociaciones de barrio, arquitectos etc.

Entre los países del resto de Europa, Finlandia sería otro buen ejemplo de país que ha desarrollado una concepción social y contextual del arte y la educación artística a través de prácticas comunitarias, en un terreno que se une al arte público al estar conectado en gran medida con el trabajo con el medio ambiente en su sentido más amplio: físico, pero también social y cultural. Actualmente la Universidad de Laponia en Rovaniemi ofrece especialización en arte comunitario como parte de sus estudios en la Facultad de Arte y Diseño, dentro de la rama de Educación Artística (Jokela, 2008; Jokela; Huhmarniemi, 2008).

En el caso Americano, encontramos un recorrido similar al británico, con gran número de instituciones dedicadas a la financiación de proyectos de arte comunitario a partir de los setenta. Una de las que más contribuyó a su extensión fue la CETA *Department of Labor's Comprehensive Employment and Training Act*, que siendo una organización de empleo y formación laboral situó a un gran número de artistas en gran cantidad de enclaves diferentes como hospitales, prisiones, residencias de ancianos, etc. convirtiéndose en “*el programa federal de arte más grande de la historia*” (Cleveland, 2002). Los años 90 son testigos de un interés renovado por la financiación de asuntos comunitarios hasta el punto que los límites entre arte y política social se desdibujan. Según Kester (2004) para comprender completamente el arte comunitario en los EEUU, es necesario tener en cuenta la historia de la asistencia social y en general de las políticas asistenciales en ese país. Conceptos como *empowerment* o “*democracia participativa*” emergen en la retórica del arte comunitario provenientes del ámbito de programas con el del *Nacional Welfare Rights Movements* durante los años sesenta. Para Kester, la figura del artista comunitario propiciada por las políticas gubernamentales en los años 90 podría ser comparada a la del trabajador social e incluso a la de un “*evangelizador estético*”, debido a la lectura del modelo de pedagogía moral que realizó el neoliberalismo en esa década (Kester, 2004).

Entre finales de los 80 y principios de los 90, se produjo una convergencia entre la tradición del arte comunitario y las nuevas ideas sobre el arte público, menos implicadas en la producción de objetos y más con desarrollar nuevas formas para la implicación del público. Aportaciones teóricas como las de Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* o Nina Felshin *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism* ambas del año 95 o el certamen organizado

por Mary Jean Jacob: *Culture in Action: New Public Art in Chicago*, en el año 93 marcaron las directrices para la década siguiente. Artistas como la propia Suzanne Lazy, Manglano Ovalle, Loraine Leeson y Peter Dunn, o colectivos como Wochenclosure o Group Material, han expandido el campo del arte público en los últimos años manteniendo el espíritu activista de los primeros pero desarrollando proyectos con un mayor carácter procesual y desdibujando en muchos casos los límites entre arte y acción social.

5. DILEMAS Y TENSIONES PRESENTES EN LAS PRÁCTICAS COLABORATIVAS.

Existen, como hemos visto, ámbitos diferentes de las prácticas comunitarias: galerías, hospitales, centros culturales, asociaciones ciudadanas, etc. Unos contextos más alejados del sistema institucional del arte, en relación con las políticas sociales y culturales de las instituciones locales o con las iniciativas de artistas y colectivos o asociaciones, y otros, en la órbita del arte público que suceden en estructuras propias del sistema del arte, dentro del engranaje de certámenes, proyectos, conducidos por artistas más o menos conocidos y que se mueven en un ámbito de mayor notoriedad crítica. Los primeros más centrados en aspectos educativos, de activismo sociopolítico y de bienestar social y menos sujetos a consideraciones estéticas o críticas. Los segundos más condicionados por las complejas interacciones *artista-comisario-institución cultural-comunidad*. Sin embargo, cada vez más estos contextos tienden a entremezclarse y las fronteras entre arte público, arte comunitario, educación e intervención social a ser menos visibles.

Sea en un terreno u otro, el arte comunitario ha estado desde sus orígenes rodeado de polémica por los debates que ha generado tanto desde el punto de vista estético como ético o político. Uno de los principales problemas es, precisamente, la propia definición y delimitación del concepto de *comunidad* (Kwon, 2001; Kester, 2004). En su concepción más simple este concepto engloba un grupo de personas unidas por un mismo vínculo, experiencias, historia o intereses comunes. Normalmente definido por oposición a la cultura dominante. Se trata normalmente de colectivos desfavorecidos, marginados en alguna forma o simplemente con necesidad de dejar oír su voz.

Actualmente la comunidad se ha convertido en el *lugar* en el que se interviene artísticamente. Es en este sentido cuando R. Parramón habla, en relación a los proyectos de *Idensitat*, de la comunidad como “*posible territorio en el cual desarrollar experiencias artísticas*” entendiendo que un territorio es un espacio físico pero también un conjunto de relaciones humanas y sociales (Parramón, 2008:14).

Kwon (2004) ha descrito cuatro tipos de comunidades, en función de las relaciones que se establecen con un proyecto de intervención artístico:

1. La comunidad entendida como una *categoría social*, por ejemplo: las mujeres, los inmigrantes latinoamericanos, etc. Se trata de un concepto que por su generalidad implica necesariamente un alto grado de abstracción en relación a la identidad. Para Kwon, no deja de ser una “mitificación” que deja a un lado las particularidades y experiencias individuales.

2. La comunidad entendida como un grupo u organización *asentada en el lugar*, por ejemplo el grupo de trabajadoras de una fábrica, una asociación de inmigrantes de un barrio o el alumnado de un instituto. Estos grupos vienen definidos por el proyecto artístico, es decir que el o la artista especifican la necesidad de trabajar con tal o cual organización o grupo de la localidad. Normalmente son los organizadores de la convocatoria artística los encargados de mediar, facilitando el contacto con el grupo.
3. La comunidad que *se crea para la realización de la obra de arte*, es decir, como parte de la intervención artística, y que *desaparece* cuando concluye el trabajo artístico. Estos proyectos dependen en gran medida del soporte económico y organizativo de las instituciones y patrocinadores y es por esto que no suelen sobrevivir al proyecto.
4. La comunidad que *se crea para la realización de la obra*, como en el caso anterior, pero que *continúa* después del proyecto como entidad autónoma e independiente. En este caso el artista suele tener bastante contacto con el grupo y suele residir en la zona, por lo que el proyecto se beneficia de la relación directa y continua del artista local. Un ejemplo de comunidad consolidada puede ser el proyecto de Manglano Ovalle para *Street Level Video Media*, creada en el certamen de *Culture in Action* en Chicago (Javier Rodrigo, 2008).

Cada tipo de comunidad de las descritas implica como vemos unos condicionantes al trabajo y genera un tipo de relaciones diferentes. La relación que se establece entre artista y comunidad siempre puede ser problemática e impregnada de dilemas éticos ¿En qué posición se sitúa el artista? ¿Es intermediario, traductor, portavoz? ¿Quién decide qué temáticas sociales serán tratadas y representadas? etc. Estas relaciones se tornan más complejas con la inclusión de los mediadores (instituciones culturales, comisarios, etc.) y la definición de sus roles y funciones.

No obstante el mayor problema con relación a la comunidad sobrevuela todos estos modelos y aparece con la consideración de la comunidad como un concepto estable. Como señala Innerarity (2006), el “nosotros” inconsistente y contradictorio que redefine provisionalmente las dimensiones de la inclusión y la exclusión, es una magnitud inestable, una realidad abierta y mutable. O como afirma también en esa misma dirección Jean Luc Nancy (1991, citado por Kester, 2004), nuestras identidades están siempre en negociación, siempre en proceso de ser formadas y reformadas a través del encuentro con los otros y así una comunidad que no sea esencialista, se produce, precisamente, “*a través del reconocimiento de que no tenemos una substancial identidad*”. Por lo tanto la gran duda es precisamente la existencia de un sujeto colectivo único detrás de la comunidad ¿Qué es lo que une realmente a los miembros de una comunidad? ¿Qué característica se aísla y cuáles se rechazan para definir al grupo? ¿Hasta qué punto no se proyectan determinados estereotipos en el mismo hecho de definir y nombrar una comunidad?

Este interrogante posee fuertes repercusiones en los proyectos artísticos que buscan la implicación comunitaria. Una errónea comprensión de las identidades, historias, relaciones territoriales y sociales del grupo con el que se pretende trabajar, puede llevar a la simplificación

y al error, a la manipulación, o a la instrumentalización de determinados colectivos, tanto por parte del artista como de las instituciones públicas o privadas que apoyan, organizan o financian los proyectos. Hay ejemplos de proyectos “fallidos” normalmente en relación con las confusiones generadas en la consideración de la identidad de la comunidad con la que se trabajaba. Ni siquiera es una garantía el hecho de que el artista forme parte de la comunidad para que el proyecto obtenga un buen resultado, tal y como atestiguan casos como el de John Ahearn, y su trabajo en la plaza del Bronx, en Nueva York (Filkepearl 2001, Kwon, 2001).

Ante estas dudas una autora como Kwon (2001) se muestra muy escéptica y cuestiona cualquier comunidad que se defina en base a una identidad común. Kester (2004) sin embargo propone el concepto de “comunidad políticamente coherente”, que surge *“como resultado de un complejo proceso de autodefinition política. Proceso desarrollado contra algún modo colectivo de opresión (raza, sexo, clase...) pero también dentro de un marco de cultura compartida y con una tradición discursiva”* (2004:150). Este tipo de comunidad tiene más posibilidades de constituirse en un interlocutor sólido para el artista y garantizar de esta manera un proyecto artístico construido sobre un diálogo bidireccional real y alejado de incomprensiones, mistificaciones o instrumentalización.

Otro rango de debates tienen que ver con los interrogantes estéticos asociados a las obras comunitarias, desde el desinterés por parte de la crítica de arte tradicional hacia este tipo de prácticas, en lo que podríamos llamar un “descrédito de lo participativo”, hasta las dudas que se presentan al calificar como artísticos proyectos que pueden resultar indistinguibles del activismo político o social. En este sentido Kester (2004) señala que faltan recursos en la teoría moderna del arte para el análisis de estos proyectos, que la ruptura con los esquemas significativos y comunicativos del arte de vanguardia, hace necesario el desarrollo de criterios de evaluación y análisis apropiados a esta nueva especificidad. Unos criterios que deberían de ocuparse de los posibles aspectos estéticos, por ejemplo estudiando los aspectos visuales, sensoriales o espaciales de este tipo de proyectos, que los tienen aunque no sean obras objetuales, o considerando los cambios que estos proyectos traen consigo en la percepción de una problemática social o de unos estereotipos comunitarios como nuevas modalidades de la experiencia estética.

No sólo es importante el desarrollo de un marco teórico crítico, también es necesario un estudio de los beneficios que las prácticas colaborativas aportan a la sociedad. Si lo que se busca con estos proyectos es intervenir para mejorar una problemática social o conseguir unos beneficios educativos es lógico que el resultado de esa intervención pueda ser evaluado. Como señala Coutts, en relación con el contexto escocés: *“como una gran cantidad de dinero público es dedicado a apoyar el arte público y comunitario, es razonable preguntarse como saber si es efectivo ¿cuál es el beneficio? (...) los proyectos son raramente documentados y casi nunca evaluados críticamente”* (Coutts, 2008:212)

Aspectos como la característica efímera de muchas obras que no dejan una huella física o el abandono por parte de la crítica, hacen necesario un esfuerzo por estudiar documentar y analizar críticamente la historia del arte comunitario así como de mejorar la visibilidad de los proyectos actuales. Es importante documentar y evaluar los procesos, metodologías,

recorridos y conexiones y la repercusión que la palabra colaboración tiene, no sólo en la relación artista-comunidad, sino en la de todos los agentes implicados que a menudo quedan en la sombra, ocultando así el coste real del proyecto (Sánchez de Serdio, 2008). Sólo de esta forma se tendría la posibilidad de valorar la naturaleza real de las prácticas colaborativas, que a menudo suponen conflicto y diferencia, como es propio de la naturaleza del espacio público democrático, pero que suelen presentarse normalmente como proyectos totalmente consensuados en los que no ha existido ninguna relación problemática.

El análisis de la historia de los proyectos comunitarios nos da una idea del camino andado y referencias sobre las que construir nuestro trabajo, para que, como señala David Harding, los artistas implicados actualmente en cuestiones de arte público, colaborativo y con una relevancia social, con inquietudes similares a las de los artistas de los años sesenta y setenta y que disponen de nuevas estrategias para desarrollar prácticas más sofisticadas, “*no tengan necesidad de volver atrás, a los comienzos, para reinventar la rueda*” (Harding 2006:137)

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, D.; GOLDBAR, A. (2001): *Creative Community. The Art of Cultural Development*. Rockefeller Foundation

AUSTIN, J. (2008): “Training Community Artist in Scotland”. En: COUTS, G.; JOKELA, T. (Eds.): *Art, Community and Environment: Educational Perspectives*. Bristol, Chicago. Intellect, pp.175-192

BARNETT, A.W. (1984): *Community murals. The people's art*. New Kersey. Associated University Presses.

BERMAN, M. (1988): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI

BISHOP, C. (2006): *Participation*. London, Cambrigde. Whitechapel, The MIT Press

BOURRIAUD, N. (2007): *Estética Relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora

CANDELA, I. (2007): *Sombras de ciudad: arte y transformación ciudadana en Nueva York 1970-1990*. Madrid. Alianza.

CLEVELAND, (2002): Mapping the Field: Arts-Based Community Development. Disponible en: http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/05/mapping_the_fie.php#note4 (acceso 20-3-09)

COUTS, G. (2008): “Community Arts, What the use?” En COUTS, G.; JOKELA, T. (Eds.): *Art, Community and Environment: Educational Perspectives*. Bristol, Chicago. Intellect, pp.193-216

CRICKMAY, C. (2003): "Art and Social Context, its background, Inception and Development". *Journal of Visual Art Practice*. Vol 2, 3. Disponible en <http://www.davidharding.net/article08/index.php> (acceso 10-3-09)

FELSHIN, N. (2001): "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo". En BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J.; EXPÓSITO, M.: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp.73-94

FINKEPEARL, T. (2001): *Dialogues in Public Art*. Cambridge-London. The MIT Press

HARDING, D (1995): *Public Art in the british new towns*. Artículo aparecido en un CD sobre la historia de las new towns británicas elaborado por *The Planning Exchange*. Disponible en: <http://www.davidharding.net/article04/index.php> (acceso 10-3-09)

HARDING, D (2006): "Work as if you live in the early days of a better society!" En, HARDING, A.: *Magic Moments: collaboration between artists and young people*. Black Dog Publishing, pp.130-137

INNERARITY, D. (2006): *El nuevo espacio público*. Madrid. Espasa Calpe

JOKELA, T. (2008): "Collaborative project-based studies in art teacher education: an environmental perspectives". En COUTS, G.; JOKELA, T. (Eds.): *Art, Community and Environment: Educational Perspectives*. Bristol, Intellect books, 217-240

JOKELA, T.; HUHMARNIEMI, M. (2008): "Environmental Art and Community Art Learning in Northern Places" En MASON, R; EÇA, T. (Eds.): *Intercultural Dialogues in Art Education*. London, Intellect Books, 197-210

KESTER, G. (2004): *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley. University of California Press.

KWON, M. (2001): *One Place after another. Site-specific and locational identity*. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press

LACY, S. (ed.) (1995): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Bay Press

LIPPARD, L. (1998): *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*. New York: New Press

MORGAN, S. (1995): "Looking back over 25 years". En DICKSON, M. (ed.) *Art with People*. Sunderland. AN Publications

PARRAMON, R. (2008): "Arte, experiencias y territorios en proceso". En PARRAMON, R. (ed.) *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Barcelona, Idensitat, pp. 10-17

RODRIGO, J. (2008): "Street Youth Level Media: Una historia de Pedagogías en la red". *DHuarte*, 4, 7-8

SÁNCHEZ DE SERDIO, A. (2008): "Prácticas artísticas colaborativas: el artista y sus socios invisibles". *DHuarte*, 3, 17-18